

Matejko Jan Alojzy (1838—1893), malarz. Ur. 24 VI w Krakowie. Był synem Franciszka Ksawerego i Joanny Karoliny Rossberg (bliższe dane o rodzicach pod: Matejko Franciszek Ksawery Edward). Jan był dziewiątym z jedenaściorga rodzeństwa. Braćmi jego byli Franciszek (zob.) i Edmund (zob.). Po śmierci matki (17 VII 1845)

dziećmi i całym gospodarstwem zajęła się jej bezdzietna siostra, Anna Katarzyna Zamojska, żona złotnika i jubilera. Już w dzieciństwie ulubionym zajęciem M-i było rysowanie. Ojciec uczył go też muzyki, którą i później, w dojrzałym wieku, niekiedy uprawiał. Naukę czytania i pisania rozpoczął w domu pod kierunkiem dwu starszych braci, Franciszka i Edmunda, przez krótki czas uczęszczał do Szkoły Św. Barbary, w r. 1848 przeniósł się do Liceum Św. Anny, którego jednak nie ukończył; wystąpił nie otrzymawszy promocji po klasie trzeciej. Za czasów szkolnych przeżył w r. 1846 rewolucję krakowską, dwa lata później, w czasie Wiosny Ludów, był świadkiem bombardowania Krakowa przez wojsko austriackie. Dwaj jego bracia, Edmund i Zygmunt, podążyli na Węgry, by wziąć udział w powstaniu przeciw Habsburgom; Zygmunt poległ na polu walki. Trzecim pamiętnym wydarzeniem z okresu lat szkolnych M-i był wielki pożar Krakowa w r. 1850, którego pastwą padła duża część miasta z kościołami Franciszkanów i Dominikanów. Nie przykładając się do nauki szkolnej — żadnego języka obcego nie zdołał opanować — kopiował ilustracje do „Śpiewów historycznych” Niemcewicza i ryciny Antoniego Oleszczyńskiego do „Wieczorów pod lipą” Lucjana Siemieńskiego; książki te znajdujące się w domowej biblioteczce były wtedy jego ulubioną lekturą.

Nawiązując do niezbyt jeszcze dawnych tradycji popularnego malarza krakowskiego Michała Stachowicza (zm. 1825), rysował M. też konne wizerunki bohaterów narodowych, Kościuszki i ks. Józefa. To widoczne zamiłowanie do rysunków, przy niepowodzeniach w nauce licealnej, skłoniło ojca M-i do wyrażenia zgody na przejście syna do Szkoły Sztuk Pięknych (SSP). Przyjął go do niej jej dyrektor Wojciech Korneli Stattler, pedagog bardzo sumienny, ale może zbyt pedantyczny i pozostawiający uczniom za mało swobody. W tym samym 1852 r., w którym M. wstąpił do SSP, przybył do niej w charakterze bezpłatnego nauczyciela rysunków i perspektywy Władysław Łuszczkiewicz, który w r. 1853 objął zastępstwo za Stattlera. Był więc M., który w krakowskiej SSP kształcił się do r. 1858, uczniem nazareńczyka Stattlera i — w większym może stopniu — Łuszczkiewicza, malarza przede wszystkim anegdoty historycznej.

Już w czasie studiów w SSP rozpoczął M. samodzielną twórczość artystyczną. Pierwszą jego próbą kompozycyjną był *Wjazd cesarza Franciszka Józefa do Krakowa w r. 1852*, w r. n. namalował *Carów Szujskich przed Zygmuntem III*, bardzo jeszcze naiwny *Wjazd Henryka Walezego do Krakowa*, w l. 1853—4 powstał portret ojca M-i z trojgiem dzieci, również bardzo daleki od późniejszych mistrzowskich portretów artysty. Wczesne obrazy M-i znalazły się na pierwszych

wystawach Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych (TPSP), założonego w Krakowie w r. 1854. Były to: *Władysław Jagiełło przed bitwą pod Grunwaldem* (1855), *Karol Gustaw i Starowolski przy grobie Władysława Łokietka* (1857, zakupiony przez Towarzystwo za 200 guldenów), *Matka Boska ze śś. Leonardem i Joanną* (1858) i *Zygmunt I nadający szlachectwo profesorom Uniwersytetu Krakowskiego* (1858, obecnie własność UJ), obraz świadczący o znacznym postępie artysty zarówno pod względem kompozycji, jak i kolorytu. Namalował też M. w tym czasie kilka portretów zaprzyjaźnionych z jego rodziną Giebułtowskich i Serafińskich, w których domu na Koryznówce w Wiśniczu, a potem w Bochni, częstym bywał gościem, oraz *Stańczyka udającego ból zębów* (1856); obraz ten ofiarował Józefowi Muczkowskiemu, dyrektorowi Biblioteki Jagiellońskiej, jako wyraz wdzięczności za szerokie udostępnienie jej zasobów (obecnie w zbiorach krakowskiego Muzeum Narodowego). Z okresu studiów w SSP pochodzi też piękny rysunek, przedstawiający kościół Mariacki, widziany ze szczytu wieży ratuszowej. Obrawszy malarstwo historyczne za główny przedmiot swej pracy artystycznej, M. już jako uczeń SSP zaczął gromadzić potrzebne do tego materiały, przerysowywał na kalce ilustracje z książek i wykonywał rysunki podług oryginalnych zabytków sztuki i kultury materialnej. Powstawał w ten sposób tzw. skarbczyk czy słownik, z którego w przyszłości M. miał czerpać przy opracowywaniu swych kompozycji historycznych. Pomocy w zbieraniu materiałów historycznych doznawał ze strony swego brata Franciszka. Wszystko to, łącznie z patriotyczną atmosferą domu rodzinnego, formowało osobowość przyszłego malarza historycznego, zapatrzonego w przeszłość narodu.

Po ukończeniu w r. 1858 studiów w krakowskiej SSP odbył M. w towarzystwie Aleksandra Kossisa, Stanisława Jaroszyńskiego, Władysława Tarnowskiego i Floriana Cynka wycieczkę do Zakopanego, Doliny Kościeliskiej i Morskiego Oka; w jesieni obejrzał w Krakowie wielką wystawę starożytności krajowych, która mu dała sposobność do wzbogacenia «skarbczyka» nowymi materiałami. Otrzymał stypendium na studia zagraniczne, wyjechał z listem polecającym od Łuszczkiewicza 10 XII przez Wiedeń i Salzburg do Monachium. Dostał się na oddział przygotowawczy tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, kierowany przez prof. Hermana Anschütza. Do żadnej tzw. majsterszuli nie wstąpił, bo obawiał się, by «nie zarwał obczyzny». Z poziomu Akademii i kierunku w niej panującego nie był zadowolony, wolałby być w Dreźnie, a zwłaszcza w Paryżu; za ideał, do którego chciał dążyć, uważał Delaroche'a. Oglądał zabytki stolicy Bawarii, odwiedzał obie Pinakoteki. W czasie malowania obrazu *Otrucie Królowej Bony*

(1859) zachorował na tyfus brzuszny i został przewieziony do szpitala. Zaledwie podleczonej, musiał z początkiem listopada 1859 stawić się w Krakowie na wezwanie wojskowej komisji poborowej, która go zresztą uznała za niezdatnego. W Krakowie namalował m. in. portret małżonków Parysa i Marii Mauriziów, właścicieli znanej cukierni, kończył *Otrucie królowej Bony* (wystawione w TPSP w r. 1859) oraz również w Monachium zaczętego *Sobieskiego w Częstochowie*, rozpoczął też pracę nad *Ubiorami w Polsce*.

Zobowiązany jako stypendysta do kontynuowania studiów za granicą, wyjechał M. w połowie maja 1860 do Wiednia. Rysował w skarbcu cesarskim i w katedrze Św. Szczepana, pracował nad *Ubiorami w Polsce*. W Akademii Sztuk Pięknych popasał zaledwie kilka dni, gdy mu bowiem prof. Chrystian Ruben zwrócił uwagę, że na obrazie *Jan Kazimierz na Bielanach* (zaginiony) król powinien klęczeć, urażony odpowiedział dumnie, że król polski przed nikim nie klęka, i z rozpoczętym obrazem wrócił w połowie lipca do Krakowa. Tu w dniu śmierci ojca, 26 X 1860, ukończył pracę nad *Ubiorami w Polsce*. To dzieło, oparte na autentycznym materiale, krytycznie zebranych z zabytków współczesnych poszczególnym epokom, było poważnym osiągnięciem naukowym zaledwie 22 lat liczącego artysty. Małą pracownię w Krakowie urządził sobie zrazu na trzecim piętrze rodzinnego domu przy ul. Floriańskiej, niebawem przeniósł się do równie niewygodnej w domu Fischerów «Pod Konikiem» w Rynku (dzielił ją z Florianem Cynkiem), a w r. 1861, zdaje się w październiku, do obszerniejszej, przerobionej z zakładu fotograficznego Walerego Rzewuskiego przy ul. Krupniczej.

Postać Stańczyka, królewskiego błazna, już od dawna zaprzętała uwagę M-i, ale gdy w dawniejszych obrazach ujmował ją od strony anegdotycznej, w r. 1856 jako udającego ból zębów, a w szkicu z r. 1859 jako przełazącego przez okno, to w r. 1862 Stańczyk, o rysach samego artysty, stał się symbolem bólu patriotycznego, jakby jasnowidzem przewidującym przyszłe klęski, których w chwili nadejścia wiadomości o utracie Smoleńska jeszcze nie przeczuwa nikt z uczestników zabawy, odbywającej się właśnie na dworze królowej Bony. *Stańczyk* z r. 1862 to zapowiedź przyszłych obrazów M-i, nie będących już tylko prostymi ilustracjami pewnych wydarzeń historycznych, ale przejawami historiozoficznego poglądu artysty na te wydarzenia. M. głęboko przeżył wybuch powstania styczniowego, do którego poszli dwaj jego bracia, Edmund i Kazimierz, oraz bardzo mu bliscy Stefan Giebułtowski, brat przyszytej jego żony (poległ pod Miechowem), i Stanisław Serafiński. Sam artysta po dłuższym wahaniu zrezygnował, ze

względu na słabe zdrowie, ze zbrojnego w nim udziału, dowoził jednak, przebrany za węglarza, wspólnie z Józefem Szujkim, broń do obozu Langiewicza, a na zorganizowanie wyprawy miechowskiej ofiarował ogromną w stosunku do swych ówczesnych możliwości kwotę 500 guldenów. Do tematyki powstaniowej próbował bezpośrednio nawiązać w obrazie *Rok 1863 — Polonia*, zaczęty w r. 1864, ale tego rodzaju alegoria reportażowa nie leżała w zakresie jego zainteresowań, nic też dziwnego, że nad tym dziełem, chyba jednym z najłabszych, jakie spod jego pędzla wyszły, pracował jeszcze w r. 1879 i nigdy go zupełnie nie wykończył.

Na współczesność patrzył M. poprzez historię, do niej też musiał się zwrócić, szukając przyczyn katastrofalnego położenia Polski, toteż *Kazanie Skargi* stało się tematem pierwszego wielkiego obrazu M-i, który odtworzył natchnionego proroka jako gromiącego wady sprawców przyszłego upadku dawnej Rzeczypospolitej. Dla wzmoczenia ekspresji wysunął zebranych ku przodowi, umieszczając ich na przednim planie płytkiej przestrzeni. Obraz, wystawiony w TPSP z początkiem maja 1864, odniósł pełny sukces i został zakupiony przez Maurycego Potockiego z Zatora za 10 000 guldenów, co przyspieszyło zawarcie małżeństwa przez M-ę z Teodorą Giebułtowską w dn. 21 XI 1864. W marcu r. n. *Kazanie Skargi* zostało wysłane na wystawę do Paryża, dokąd udał się też M. z żoną. Obraz, mimo że jego temat był dla Francuzów nie bardzo zrozumiały, wzbudził jednak duże zainteresowanie i uznanie krytyki. Wytknięto wprawdzie artyście nadużywanie barwy czarnej i fioletowej, podkreślono jednak mistrzowską charakterystykę pełnych życia postaci i stwierdzono (Teofil Gautier), że M. «ureczywistnia w pełni i z nadatkami ideał szukany przez pp. Delaroche'a i Gallaita». Zestawienie z tymi malarzami, uważanymi podówczas za arcy mistrzów malarstwa historycznego, było bardzo zaszczytne dla M-i, zupełnego nowicjusza na terenie Paryża. Paryski debiut M-i uwieczniony został odznaczeniem *Kazania Skargi* złotym medalem.

Dążąc do ureczywistnienia swego wielkiego programu, już w połowie sierpnia 1864 przystąpił M. do malowania drugiego z kolei wielkiego obrazu. Jest nim *Rejtan — Upadek Polski*.

Pracę rozpoczął od wykreślenia, wspólnie z Aleksandrem Gryglewskim i Florianem Cynkiem, perspektywy, co uważał za czynność wprawdzie konieczną, ale nudną i męczącą, a co się zresztą nie na wiele zdało, bo w ostatecznej redakcji głębokość sali znacznie zmniejszył, nadmiernie przy tym jej narożnik przeladowując figurami. Przeladowanie to wynikało w tym wypadku nie tylko ze stałej do tego skłonności M-i, ale i stąd, że postanowił on odtworzyć nie tylko jednorazowy fakt gwałtownego protestu Rejtana prze-

ciwko zatwierdzeniu przez sejm warszawski 1773 r. pierwszego rozbioru Polski, ale dać pogląd na całą epokę upadku dawnej Rzeczypospolitej od wspomnianego sejmu aż po sejm grodzieński 1793 r. Skończony w listopadzie 1866 i wystawiony w Krakowie, spotkał się *Rejtan* z jednej strony z uznaniem szerokiej publiczności, z drugiej jednak obóz arystokratyczny słowami Lucjana Siemieńskiego dał wyraz oburzeniu z powodu wyboru tematu: «Eksploatacja historycznego skandalu na korzyść popularności nigdy nie była zadaniem mistrzów sztuki». Również negatywnie ocenił tematykę *Rejtana* nie związany z arystokracją Józef Ignacy Kraśzewski, pisząc: «Piękny obraz, ale zły uczynek. Policzkować trupa matki nie godzi się». Artur Grottger w prywatnym liście wypowiedział wprawdzie szereg szczerych pochwał o tym dziele, miał jednak zastrzeżenia, że się w nim za dużo dzieje i że kompozycja ma kilka ognisk. Francuzi, którzy mieli sposobność zobaczyć *Rejtana* w r. 1867 w Paryżu, dokąd i M. pojechał, wysunęli podobne uwagi, jak poprzednio o *Kazaniu Skargi*. Ale złoty medal i tym razem M-i nie minął, a cesarz Franciszek Józef w czasie pobytu na paryskiej wystawie nabył *Rejtana* za 50 000 franków (obecnie obraz w Muz. Narod. w W.).

Będąc w Paryżu zakupił M. pod koniec września 1867 płótno na nowy wielki obraz, którym była *Unia lubelska*. Temat ten podjął w związku ze zbliżającą się trzechsetną rocznicą tego wydarzenia. Już niespełna dwa lata później, z początkiem września 1869, dzieło zostało wystawione w Krakowie, a w połowie r. n., w przededniu wojny francusko-pruskiej, znalazło się w Salonie paryskim i przyniosło artyście Krzyż Legii Honorowej. *Unia lubelska* to pierwsze dzieło, w którym M. pragnął społeczeństwu pokazać pozytywny fakt w dziejach Polski. W przeciwieństwie do dynamizmu *Skargi* i *Rejtana*, *Unię lubelską* cechuje spokój, statyka. Również i kolorystyka jest bardziej harmonijna niż w tamtych obrazach. *Unia*, która w Paryżu spotkała się z dużym uznaniem zarówno tamtejszej krytyki, jak i Polonii, spowodowała zbliżenie się do M-i polskich arystokratów. Upoiło to panią Matejkową, żądną zaszczytów i powodzenia towarzyskiego w wysokich sferach społecznych. Te wielkopańskie ambicje żony, połączone z wielką jej rozrzutnością, były początkiem rodzinnych kłopotów M-i.

Z początkiem września 1869, równocześnie z wystawieniem w Krakowie *Unii lubelskiej*, rozpoczął M. olejny szkic do nowego ogromnego obrazu, który jest znany jako *Batory pod Pskowem*. W gruncie rzeczy jest to synteza zwycięskich wojen moskiewskich króla Stefana, podobnie jak syntezą upadku Polski jest *Rejtan*. Obraz cechuje spokój i równowaga dwóch barwnych grup, polskiej i moskiewskiej, zaakcentowanych na krawędziach

stoją cymi postaciami Zamoyskiego i Obolenskiego, a przedzielonych również stojącą postacią Possewina, którego czarna sylwetka podkreśla środkową oś obrazu. Te trzy postacie stanowią linie stabilizacyjne wielopostaciowej kompozycji, a przewaga tonów złocistych, które rozstrzygają o tryumfalnym nastroju tego bodaj najlepszego spośród kolosalnych obrazów M-i, w dużej mierze przyczynia się do uporządkowania i zharmonizowania wielobarwności bogatych, we wspaniałe szczegóły obfitujących strojów. Ukończony w r. 1871, *Batory* został wystawiony najpierw w Krakowie, potem w Wiedniu, Pradze i Budapeszcie, a dopiero w r. 1874 w Paryżu. Niemcom się podobał, wybitny rosyjski krytyk Stasow ten właśnie obraz M-i (obok *Unii*) cenił najwyżej, podkreślając zarazem znakomite i niezwykle taktowne odtworzenie postaci korzających się przed królem posłów moskiewskich, natomiast na Francuzach zrobił *Batory* wrażenie utworu obcego ich poczuciu estetycznemu. Louis Gonse orzekł, że do tego, «aby to dzieło M-i było arcydziełem, brak mu nieco smaku i umiaru, który cechuje naszą krew łańską».

Po wakacjach spędzonych w Rabce M. wraz z żoną odbył we wrześniu 1872 wycieczkę do Stambułu, do czego namówił go stale tam mieszkający Henryk Groppler, jego brat cioteczny. W Stambule, gdzie zabawił dwa miesiące, namalował portrety Henryka i Ludwika Gropplerów oraz jedyne (poza portretami) dwa obrazy bez tematyki historycznej: *Widok Bebeku i Utopioną w Bosforze*. Po powrocie ze Stambułu ukończył *Kopernika*, którego w r. 1873, w czterechsetną rocznicę jego urodzin, zakupiono ze składek dla Uniwersytetu Jagiellońskiego. W związku z wystawieniem *Batorego* w Pradze i Budapeszcie był M. w tych miastach entuzjastycznie przyjmowany, w Pradze zaś narodził się pomysł ściągnięcia artysty na stałe do stolicy Czech i powierzenia mu kierownictwa Akademii Sztuk Pięknych. Czesi ofiarowywali mu wyjątkowo dobre warunki. Świadomi czeskiego pochodzenia rodziny M-i, pragnęli go pozyskać dla siebie jako założyciela narodowej szkoły malarskiej i galerii nowoczesnej sztuki czeskiej. Kraków ocknął się, postarał się o reorganizację SSP i powołanie M-i na stanowisko jej dyrektora. Ostatecznie 17 V 1873 M. bardzo uprzejmym listem odmówił przesiedlenia się do Pragi, a 30 VIII t. r. otrzymał nominację na dyrektora krakowskiej SSP. Wywołało to w Krakowie entuzjazm i uroczystości na cześć artysty. W listopadzie 1873 M. przeniósł się do przebudowanej i odnowionej kamienicy przy ul. Floriańskiej, która w następstwie wykupienia przezeń w grudniu 1871 części należących do jego braci, stała się jego wyłączną własnością. W r. 1874 wybito w Krakowie na cześć M-i medal i wręczono mu złoty jego egzemplarz, a we Lwowie postano-

wiono zakupić *Unię lubelską* ze składek do gmachu sejmu galicyjskiego. W t. r. został artysta wybrany na członka Instytutu Francuskiego.

W siedemdziesiątych latach M. namalował wiele mniejszych obrazów historycznych i portretów, wśród nich siostrzenicy jego żony, Stanisławy Serafińskiej (1878, tzw. *Kasztelanka*). Stał się on powodem sceny zazdrości ze strony Teodory Matejkowej, coraz wyraźniej zdradzającej objawy obłędu, co w r. 1882 doprowadziło nawet do umieszczenia chorej na pewien czas w zakładzie psychiatrycznym dra Żuławskiego. Matejkowa w najwyższym podnieceniu zniszczyła swój portret w ślubnej sukni, namalowany przez męża w r. 1865. M. odtworzył go w r. 1879 na podstawie fotografii. Awantura o portret Stanisławy Serafińskiej spowodowała wyprowadzenie się z domu artysty całej rodziny Serafińskich, do owego czasu serdecznie z nim zaprzyjaźnionej, i właściwie zerwanie stosunków, nad czym M. szczerze bolał. Pojawił się w tym czasie u jego boku Marian Gorzkowski, zubożały szlachcic z Ukrainy, który zaczął udzielać synowi artysty lekcji języka francuskiego. Równocześnie zaczął wyręczać M-ę w załatwianiu drobnych spraw codziennych, gdy zaś po sprzedaniu *Batorego* M. kupił w r. 1876 podkrakowską wieś Krzesławice, dokąd często wysyłał żonę i dzieci, sam zaś zostawał osamotniony w krakowskim mieszkaniu, Gorzkowski wyrósł na jego powiernika i pocieszyciela, stał mu się niezbędny. Nic też dziwnego, że w r. 1877 otrzymał nominację na sekretarza SSP, co go do końca życia M-i z nim związało.

Jak *Batory* miał w społeczeństwie uprzytomnić, że był czas, gdy oręż polski odnosił zwycięstwa nad Moskwą, tak *Bitwa pod Grunwaldem*, którą po kilkuletniej ciężkiej pracy i po zwiedzeniu terenu, gdzie została stoczona, a przy sposobności Torunia i Gdańska, M. ostatecznie we wrześniu 1878 ukończył, miała przypomnieć to wiekopomne zwycięstwo nad Krzyżakami, poprzednikami drugiego mocarstwa rozbiorowego. Jest to przekrój przez zatłoczone wojownikami pole bitwy, zbiorowisko wspaniałych epizodów, z których każdy mógłby być osobnym obrazem, a które połączone w sposób niesłychanie zagmatwany w całość nawzajem sobie szkodzą. I pod względem kolorystycznym obraz nie jest zorganizowany. Profuzja szczegółów kostiumowych, nadmiar dramatycznego napięcia, gwałtownego ruchu, wszelki brak umiaru i powściągliwości cechują ten jedyny w swoim rodzaju obraz batalistyczny, który oczywiście nie mógł wywrzeć dodatniego wrażenia we Francji, gdzie właśnie rozwijało się malarstwo impresjonistyczne. «To nie obraz, ale raczej muzeum» — powiedział o *Grunwaldzie* francuski krytyk P. Mantz.

W roku ukończenia *Grunwaldu* spotkało M-ę

kilka nowych odznaczeń. Akademia w Urbino wybrała go swym członkiem i przysłała dyplom oraz medal z podobizną Rafaela, w Paryżu, gdzie ponownie wystawił *Unię lubelską* wraz z *Podniesieniem dzwonu Zygmunta* i *Wacławem Wilczkiem*, uzyskał wielki honorowy medal złoty, w Krakowie zaś rada miejska uchwaliła wręczyć mu uroczyste berło jako symbol władzy nad sztuką. W czasie tej uroczystości, która odbyła się 29 X 1878, odpowiadając na przemówienie prezydenta miasta Mikołaja Zyblikiewicza, M. w poczuciu swej wartości uznał się za następcę wieszczów z epoki romantyzmu, za Króla-Ducha narodu, co zwłaszcza w obozie arystokracji zostało przyjęte z niesmakiem. Wkrótce po uroczystości wręczenia berła M. z żoną wyjechał w pierwszą podróż do Włoch. Włoskich mistrzów poznał już wcześniej — znalazło to odbicie częściowo w *Unii lubelskiej*, w większej mierze w *Batorym*, najwyraźniej zaś ich oddziaływanie zaznaczyło się w *Hołdzie pruskim*, namalowanym w l. 1880—2. Trafnie nazwano ten obraz bodaj najradośniejszym w wyrazie spośród wszystkich dzieł M-i. W przeciwieństwie do *Bitwy pod Grunwaldem* kompozycja *Hołdu pruskiego* jest — jak na M-ę — przejrzysta, koloryt zaś, mimo krzyczącej czerwieni pokrycia podium, dosyć harmonijny. Dziełu temu wyszło na korzyść, zgodne z charakterem wydarzenia, rozmieszczenie postaci w płytkiej przestrzeni, na płaszczyźnie równoległej do płótna obrazowego. Z pogodnym nastrojem tego triumfalnego epizodu kontrastuje w obrazie M-i zaduma Stańczyka, który zdaje się przewidywać ujemne skutki pobłażliwości króla wobec składającego mu hołd Hohenzollerna. Obraz ten podarował M. narodowi z przeznaczeniem na Wawel po przywróceniu zamku do dawnej świetności. *Hołd pruski* znalazł się w Muzeum Narodowym w Krakowie, zaś M. otrzymał (uroczyście mu wręczone przez prezydenta Ferdynanda Weigla) honorowe obywatelstwo miasta Krakowa (1882). W tym samym roku rada miejska zmieniła nazwę Rynku Kleparskiego na Plac Matejki.

Bezpośrednio po ukończeniu *Hołdu pruskiego*, w czerwcu 1882, rozpoczął M. pracę nad *Sobieskim pod Wiedniem*, zbliżała się bowiem dwusetna rocznica odsieczy. Na termin, na wrzesień 1883, olbrzymi obraz był gotowy. Wszedł w skład wielkiej retrospektywnej wystawy dzieł M-i, urządzonej z okazji 25-lecia jego samodzielnej działalności artystycznej (licząc od r. 1858, w którym ukończył SSP), łącznie z obchodem 200-lecia odsieczy wiedeńskiej. M. przedstawił w swym obrazie moment już po bitwie i uwolnieniu Wiednia od oblężenia, gdy zwycięski król wręcza Denhoffowi list do papieża z wiadomością o zwycięstwie. Obraz ten zawieszony został z woli M-i do Watykanu jako dar narodu polskiego, a w delegacji do papieża Leona XIII

podążył sam artysta. Otrzymał przy tej sposobności wysokie odznaczenie papieskie — Krzyż Komandorski z Gwiazdą Orderu Piusa. Przed wysłaniem do Watykanu *Sobieski* był wystawiony w Krakowie, a następnie w Wiedniu, jako polskie uzupełnienie odbywających się tam uroczystości jubileuszowych, w których rolę Jana III w uratowaniu Wiednia starannie pomniejszano. Był więc *Sobieski* adresowany do trzeciego zaborcy, w odmienny jednak sposób niż *Batory* oraz *Grunwald* i *Hołd pruski* do dwóch innych zaborców.

Ciągle hołdy umocniły «mistrza» — jak M-e stale już nazywano — w przeświadczeniu o jego posłannictwie oraz o prawie, a zarazem o obowiązku występowania w imieniu całego narodu. Stał się jakby «instytucją patriotyczną, powołaną do święcenia dziełami malarskimi narodowych rocznic, do upowszechniania historii polskiej i służenia sztuką wszelkiej publicznej potrzebie» (Janusz Bogucki). Nie ograniczył się więc do skierowania *Sobieskiego* w darze do papieża, ale wysłał do petersburskiego czasopisma „Minuta” list, w którym wyrażał przekonanie o możliwości nawiązania z narodem rosyjskim przyjaznych stosunków, dążył do poprawy atmosfery współżycia polsko-ruskiego (ukraińskiego), ludowi morawskiemu ofiarował feretron z postaciami śś. Cyryla i Metodego, a Francję (do czego nie doszło) postanowił obdarzyć olbrzymim obrazem, przedstawiającym *Dziewicę Orleańską*, Joannę D’Arc, prowadzącą delfina na koronację do katedry w Reims. Przy sposobności otwarcia gmachu Collegium Novum w dn. 14 VI 1887 wręczono M-ce dyplom doktora filozofii honoris causa Uniw. Jagiellońskiego. Dwa miesiące później, 18 VIII, otrzymał najwyższe austriackie odznaczenie udzielane za zasługi na polu nauki i sztuki, złoty medal «Litteris et Artibus». Pragnąc udowodnić, że na doktorat zasłużył, namalował M. cykl pt. *Dzieje cywilizacji w Polsce* i napisał do niego komentarz (Kr. 1889). Spośród tych dwunastu efektownych, choć silnie historiozofią naładowanych obrazów, najlepszym pod względem jednolitości nastrojów i oświetlenia jest *Kłeska legnicka*, przedstawiająca egzekwie w katedrze wrocławskiej za duszę poległego w bitwie z Tatarami Henryka Pobożnego. Jako popularyzator historii wystąpił też M. w rysowanych podobiznach władców Polski od Mieszka I do Stanisława Augusta (1890). Rozpowszechnienie tego wielkiego cyklu w świetnych wiedeńskich heliograviurach Maurycego Perlesa sprawiło, że po dziś dzień wyobrażamy ich sobie tak, jak ich M. przedstawił. Względami dydaktycznymi kierował się też, projektując jedenaście malowideł dla Politechniki Lwowskiej (wykonali je uczniowie), w tym wypadku jednak jego usiłowania chybiły, tematyka bowiem nie była historyczna.

W kolejnym wielkim obrazie — jest nim *Kościuszko pod Racławicami*, namalowany w l. 1887—88 i zakupiony ze składek dla Muzeum Narodowego w Krakowie — wprowadził M. na wyjątkowo dużą skalę krajobraz, oparty o studia przeprowadzone w r. 1887 na miejscu w Racławicach. Mimo świetnych szczegółów, mimo znakomitej charakterystyki chłopów, całość wypadła blado i chłodno. W jeszcze większej mierze dotyczy to *Konstytucji Trzeciego Maja*, namalowanej w r. 1891, w setną rocznicę jej uchwalenia, i złożonej sejmowi galicyjskiemu z przeznaczeniem w przyszłości, w niepodległej Polsce, do sali sejmowej w Zamku Warszawskim. Natomiast jako bardzo wybitne dzieło zapowiadała się ostatni wielki obraz M-i, którym są *Śluby Jana Kazimierza w katedrze lwowskiej*. Śmierć artysty przeszkodziła wykończeniu tego obrazu. Niepodobna tu wyliczać niezmiernie licznych mniejszych obrazów M-i o tematyce historycznej, których malowanie stanowiło dla niego jakby wytchnienie po wyczerpującej pracy nad programowymi wielkimi obrazami. Nie mające właściwego tamtym nałotu historiozoficznego, często natomiast zawierające interesującą anegdotę historyczną, te mniejsze obrazy przemawiają dziś do nas silniej i bardziej przekonywująco. Malarstwo portretowe było obok malarstwa historycznego drugą dziedziną, którą M. uprawiał przez cały czas swej działalności artystycznej, począwszy od mieszczańskich wizerunków Mauriziów, które malował w r. 1860, poprzez portrety żony, dzieci, zaprzyjaźnionych i spowinowaconych rodzin Giebułtowskich i Serafińskich, liczne heroizowane portrety przedstawicieli rodów magnackich, rektorów UJ: Józefa Szujskiego i Stanisława Tarnowskiego, aż po wspinały w swej prostocie portret własny, namalowany w r. 1892 na zamówienie zbieracza autoportretów polskich artystów, Ignacego Milewskiego.

Zapatrzony w przeszłość, rozmiłowany w historii, nie mógł M. nie doceniać wartości zabytków sztuki, musiał jak najżywiej interesować się ich ochroną i konserwacją, co niekiedy prowadziło do konfliktów. Od r. 1864 był M. członkiem czynnym Tow. Naukowego Krakowskiego i z tego tytułu w r. 1872 otrzymał godność członka nadzwyczajnego Akademii Umiejętności. Wszedł wówczas, wraz z Leonem Chrzanowskim, Władysławem Łuszczkiewiczem i Wincentym Polem, w skład Komisji AU powołanej celem opracowania projektu ustawy o konserwacji zabytków sztuki i pomników historycznych. W r. 1873 doszło do zatargu pomiędzy Komisją a M-ą na tle różnic dotyczących sposobu odnowienia grobów królewskich na Wawelu i M. zwrócił swoje dyplomy członkowskie. (Po latach stosunki M-i z AU uległy poprawie. W r. 1884 ofiarował Akademii obraz Kochanowskiego z okazji zjazdu

naukowego jego imienia, a w r. 1887 otrzymał nagrodę AU za *Wjazd Dziewicy Orleańskiej do Reims*). Wiódł też spór z kapitułą katedralną o główny ołtarz fundacji bpa Piotra Gembickiego, który kapituła pragnęła zastąpić nowym, M. zaś — słusznie — upierał się przy jego zachowaniu, apelował do opinii publicznej i na koszt konserwacji tego zabytku złożył spory datek. Ostatecznie, już po śmierci M-i, ołtarz został odnowiony i stoi po dziś dzień w prezbiterium. Stałym przedmiotem zainteresowań M-i były groby królewskie. W r. 1869 uczestniczył w badaniu tumbi Kazimierza Wielkiego, odrysował znalezione tam insygnia i czaszkę króla, wykonał rysunkową rekonstrukcję jego oblicza, namalował obraz *Wnętrze grobowca Kazimierza Wielkiego* (Muz. Narod. w Kr. — Dom Matejki). Był też świadkiem otwarcia trumny Stefana Batorego w r. 1877 i grobu królowej Jadwigi w r. 1887. Katedrze wawelskiej stale poświęcał wiele uwagi, marzył o wykonaniu jej polichromii, do czego jednak nie doszło. Z architektem Tomaszem Prylińskim współpracował przy odnawianiu Sukiennic, m. in. zaprojektował niektóre kapitele nowej ich kolumnady. Z tym samym architektem projektował fasadę swego domu przy ul. Floriańskiej. W r. 1885 wysunął kandydaturę Józefa Łepkowskiego na stanowisko dyrektora Muzeum Narodowego w Sukiennicach, który — dzięki poparciu artysty — stanowisko to otrzymał. Bolesnie odczuł niezaproszenie do udziału w konkursie na pomnik Mickiewicza, z tego też powodu w kwietniu 1891 wycofał się z Komitetu budowy pomnika, do którego był zaproszony. M. z własnej inicjatywy wykonał jego projekt, nie bardzo zresztą nadający się do realizacji. Również nie został zaproszony do porad nad polichromią kościoła Mariackiego, zdołał jednak przeforsować przyjęcie swego projektu. Nie dbając w swych obrazach o nadążanie za zmianami kierunków artystycznych na Zachodzie, godnych siebie uczniów w zakresie malarstwa historycznego nie wydał, natomiast polichromią kościoła Mariackiego (1889—91) zapoczątkował rozkwit w Polsce tego działu malarstwa. Spośród artystów, którzy za jego dyktury studiowali w krakowskiej SSP, Stanisław Wyspiański i Józef Mehoffer zasłynęli później jako twórcy nowoczesnego polskiego malarstwa ściennego. Obaj wykonywali podług kartonów M-i polichromię kościoła Mariackiego. Oni też wskrzesili u nas sztukę witrażową, pamiętać zaś warto, że M. ufundował stypendium dla młodego artysty, który by się temu działowi malarstwa zechciał poświęcić. M. zaprojektował (wykonany przez uczniów) ikonostas do kościoła greckokatolickiego Św. Norberta w Krakowie. Schyłek życia zatrzała M-ce walka o uratowanie od zburzenia zabytkowych zabudowań Szpitala Św. Ducha, w których pragnął pomieścić swe zbiory

i ofiarować je miastu. Walkę tę przegrał, toteż rozszalony 22 V 1892 odesłał Magistratowi dyplom obywatela honorowego miasta Krakowa i berło, które mu przed kilkunastu laty uroczyście wręczono.

W ostatnich latach stan zdrowia M-i stale się pogarszał. Artysta cierpiał na wrzód żołądka, a «leczył się» w sposób jak najbardziej niewłaściwy: głodówką i wielkimi ilościami mocnej czarnej kawy, dużo przy tym palił. Prócz nieustannej wyczerpującej pracy, rozwojowi choroby sprzyjała i siły jego niszczyła napięta atmosfera domowa, spowodowana wieloletnią chorobą żony. Dn. 30 X 1893, pracując nad *Ślubami Jana Kazimierza*, dźwignął jakiś ciężki przedmiot, co spowodowało nagły krwotok wewnętrzny, którego lekarze nie zdołali już opanować. Zmarł 1 XI 1893, pochowany został na cmentarzu Rakowickim przy dźwiękach królewskiego dzwonu Zygmunta. Żoną M-i była Teodora z Giebułtowskich (ur. 1846 — zm. 25 VIII 1896). Matejkowie mieli pięcioro dzieci: Tadeusza (1865—1911), malarza, Helenę (1867—1932) zamężną za Józefem Unierzyskim, malarzem, Beatę (1869—1926), żonę Wincentego Kirchmayera, właściciela cegielni i fabryki majoliki, jednego z założycieli „Czasu”, Jerzego (1873—1927) i Reginę (ur. i zm. 1878).

Obrazy M-i znajdują się w muzeach polskich: w Muzeum Narodowym w Warszawie m. in. *Stańczyk*, *Kazanie Skargi*, *Rejtan na sejmie warszawskim*, *Wyrok na Matejkę*, *Batory pod Pskowem*, *Dzwon Zygmunta*, *Bitwa pod Grunwaldem*, *Konstytucja Trzeciego Maja*, *Portret dzieci artysty*, *Portret żony w ślubnej sukni*, *Portret Adamowej Potockiej*, *Portret Artura Potockiego*, *Portret córki Beaty*. Z ważniejszych dzieł Muzeum Narodowe w Krakowie przechowuje: *Hold pruski*, *Wyjście żaków krakowskich*, *Kościuszkę pod Racławicami*, *Wernyhore*, *Polonię*, portrety Mauryzjów, Piotra Moszyńskiego, Marceliny Czartoryskiej, Mikołaja Zyblikiewicza, Alfreda Potockiego, portret ojca artysty; wiele studiów olejnych, rysunków i szkiców znajduje się w oddziale Muzeum Narodowego w Krakowie — Dom Matejki. Mniejsze kolekcje obrazów M-i znajdują się w Muzeum Narodowym w Poznaniu (*Joanna d'Arc*, *Maćko Borkowic*, *Założenie Akademii Lubrańskiego*, portret Antoniego Serafińskiego), w Muzeum Narodowym we Wrocławiu (*Śluby Jana Kazimierza*, *Wjazd Henryka Walezego do Krakowa*, *Przybycie cystersów do Polski*), w Muzeum w Lublinie (*Unia lubelska*), w Muzeum Sztuki w Łodzi (*Alchemik Sędziwój i Zygmunt III*, *Król Sobieski w Częstochowie*), w zbiorach UJ (*Kopernik*, *Portret Józefa Szujskiego*, *Portret Stanisława Tarnowskiego*, *Portret Marii Pusłowskiej*), w Muzeum Pomorskim w Gdańsku (*Król Łokietek zrywa układ z Krzyżakami*). Niektóre dzieła M-i znajdują się w rękach prywat-

nych. W Krzesławicach czynne jest od r. 1965 Muzeum pamiątek po M-ce.

Utworthy poetyckie poświęcili M-ce m. in. B. Za-leski, M. Konopnicka, S. Wyspiański (fragment „Kazimierza Wielkiego”). W. Bodnicki napisał zbeletryzowaną biografię M-i („Pustelnia «pod Trzema Pyskami»“, Kr. 1957—60).

Autoportrety, ukryte portrety w obrazach historycznych, *autokarykatury* omówione ze wskazaniem ich miejsc przechowania i reprodukcji w: Wallis M., *Autoportrety artystów polskich*, W. 1966; *Liczne fot. w Muz. Narod. w Kr. — Dom Matejki*; — *Literature dotycząca M-i zestawiono skrupulatnie w wydawnictwie: Jan Matejko. Materiały z sesji naukowej, poświęconej twórczości artysty 23—27 XI 1957*, W. 1957 s. 271—353; Ponadto zob.: Jan Matejko, *Wypisy bibliograficzne*, Oprac. J. Gintel, Kr. (1955); Danek W., *Matejko i Kraszewski. Dwie koncepcje dziejów Polski*, Prace Kom. Historycznoliter. PAN Oddz. w Kr., Wr.—W.—Kr. 1969 nr 23; Justyńska K., *Jan Matejko*, Tbilisi 1959; Kuczyński S. M., *Sroczyńska K., Grunwald*, W. 1960; Leszczyńska M., *Jan Matejko*, Lw. 1963; Makowiecka H., *Wystawa: Szkice do „Bitwy pod Grunwaldem” i do „Hołdu pruskiego” Jana Matejki*, Tor. 1960; Ostrowski G., *Jan Matejko*, Moskwa 1965; *Poczet królów polskich*, Kr. 1961; *Porębski M., Malowane dzieje*, W. 1961; *Przemecka M., Kopernik, M. i..., „Za i przeciw”* 1973 nr 12 z 25 III; *Sołtysowa Z., Kopernik Matejki*, „Roczn. Krak.” T. 43: 1972 s. 131—42; *Starzyński J., Jan Matejko*, W. 1960; *toż*, W. 1973; *Ubiory w Polsce, Ze wstępem E. Łepkowskiego*, Kr. 1967; *Muz. Narod. w Kr. — Dom. J. Matejki: papiery osobiste i korespondencja M-i*.

Adam Bochnak